

□许彩萍

XU Cai-ping

魏晋南北朝曲项琵琶的演奏特点

Performance Interpretation of Pipa Lute of Wei-Jin and Northern and Southern Dynasties

摘要 曲项琵琶在魏晋南北朝乐器演奏中扮演着重要角色。本文通过阐述魏晋南北朝音乐文化、艺术实践等因素对曲项琵琶演奏艺术的影响,梳理当时曲项琵琶的演奏特点,以为古代音乐史研究提供参考。

关键词 魏晋南北朝 曲项琵琶 演奏艺术

中图分类号 J609.2

文献标识码 A

文章编号 1003-0042(2010)01-0090-03

乐器是音乐表演艺术的载体,具有反映时代且超越时代的性能,乐器的表现形态或演奏方式,既反映一个时期音乐的实践能力及审美取向,也体现出一类乐器历史脉络的总体发展趋势。琵琶是东方乐器史中最古老的弹拨类乐器之一,自秦汉时期从东亚乃至西亚传入中原以来,一直以“马上之乐”的独特魅力,以“大珠小珠落玉盘”的颗粒性音响,塑造了中原文化的独特品性,深刻影响了历代中国人的声音观念。秦汉、魏晋、南北朝至隋唐时期,是琵琶在中原发展的重要阶段。当时的“琵琶”一词并非仅指代一种乐器,而几乎是所有弹弦乐器的总称。(音乐舞蹈研究室 1978:46)《隋书·音乐志》记载的乐器中,已有五弦琵琶、四弦琵琶、曲项琵琶、阮咸琵琶等多种形制。(魏征等 1973:377—380)其中,造型独特的曲项琵琶,扮演着魏晋南北朝时期西域风格“代言人”的形象。

西域与中原,文化商贸交流频繁,丝绸之路上的西域乐器,让沙漠绿洲上的文化交融之声不绝于耳。外族外域擅长音乐歌舞的乐人,常居中原,终身不离,甚至在开放的朝廷中担任乐官,北齐至隋的宫廷乐官曹妙达,先人就在北魏时以弹琵琶而称颂官

廷,找到自己历史位置的这一大家族,再也没有离开过中原。因为皇族通婚中来到中原的外族乐人苏祇婆,不但善弹琵琶,而且精通乐学理论,其“五旦”“七调”理论,在隋唐乐律理论中独树一帜,引起巨大反响,相当程度地构成了传统宫调理论中的新质因素。这套新说中,宫调的体现就是弹奏出“新声变律”的曲项琵琶。出自龟兹、疏勒、于阗、高昌等地歌舞音乐的主要伴奏乐器,竟然影响了中国数个世纪的宫调框架。今天,敦煌莫高窟、麦积山石窟、云岗石窟、龙门石窟、巩县石窟、响堂山石窟等浮雕伎乐人和伎乐天中,曲项琵琶独步天下,居于画面核心地位,几乎成为一个时代、一个艺术品种的标示性器物。本文拟通过阐述魏晋南北朝音乐文化、艺术实践等因素对曲项琵琶演奏艺术的影响,梳理其演奏特点,以为古代音乐史研究提供参考。

一、新的社会需求与曲项琵琶的传播

魏晋南北朝是自秦建立封建专制“大一统”中央

收稿日期 2009-08-16

作者简介:许彩萍(1971-),女,厦门大学艺术学院音乐系讲师(福建 厦门 361005)。

集权制国家后,第一次全面分裂的历史时期,也是民族大融合时期。外族、外域文明源源不断传入中原,在战争、迁徙、商贸、移民、皇室通婚以及宗教传播中,频密展开。(修海林 1989:58)举国规模的正常与非正常交往中,经丝绸之路传入的外域文化,在大动荡、大迁徙、大融合中相互吸收,焕发新貌,促成了盛唐时期乐舞艺术的高度繁荣。

魏晋南北朝佛教盛行,对乐器文化产生了更新换代的重要影响。北朝兴盛的石窟艺术保存了大量的伎乐人和伎乐天形象,这些佛教艺术的装饰性图象,曲折地反映了音乐活动的真实状况。巩县石窟寺里的伎乐人浮雕,全部处在雕满层层佛像或供养人的壁脚下,位置虽然反映出乐伎在现实生活中的低下地位,但也毕竟揭示了生活场景中离不开他们活动身影的现实。寺院统治者弘扬佛法离不开艺术形式,北齐杨衒之《洛阳伽蓝记》载:“出则鸣驺御道,文物成行,铙吹响发,笳声哀转;入则歌姬舞女,击筑吹笙,丝管迭奏,连宵尽日。”频繁的宗教活动中多有乐舞活动,释迦牟尼佛生日、成道日前后或行像、六斋、浴佛等仪礼中,洛阳各佛寺都要举行纪念活动和百戏表演,所谓“梵乐法音,聒动天地。百戏腾骧,所在骈比”。景乐寺里,“六斋常设女乐,歌声绕梁,舞袖徐转,丝管寥亮,谐妙入神”。

石窟雕绘,无疑以现实生活为范本,曲项琵琶的描画,同样真实地反映出这件乐器在社会音乐生活中的广泛传播。敦煌莫高窟 290 窟北周壁画佛传故事画中,绘出释迦“成道”前的 20 多幅场面。“纳妃”一段,马车两旁有伎乐人弹琵琶、箜篌、吹笛,房屋两边有伎乐人,左边一人吹排箫,一人弹箜篌,右边一人弹琵琶,一人似在歌唱。云岗第 6 窟东壁最上层浮雕伎乐天,共 11 人,有击鼓、弹琵琶、吹排箫、舞者二人等。云岗第 16 窟南壁西龛拱额浮雕伎乐天,共 10 人,左边五人为吹义嘴笛、弹琵琶等。诸乐伎回旋飘荡,奏乐于香花流云之中,使人如登妙乐天境,有仙音缭绕之感,烘托出宗教气氛,都以现实音乐生活为依据。

上述伎乐人和伎乐天所用乐器中,笙、笛、排箫、箜篌等,都是周秦时期的中原乐器,曲项琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、铜钹、贝、义嘴笛以及形制各异的鼓,则是魏晋南北朝时期由西域传入的新型乐器。曲项琵琶无论出现频率、应用场合及在乐队组合中地位,都位置凸显,昭示出时人对它情有独钟的偏爱性。在乐器组合画面中的突出位置,当然是以它为定律的真实反映。大量石窟伎乐人和伎乐天的考古图像材料

表明,曲项琵琶不但受到不同社会阶层的宠爱,而且在以佛教为代表、象征外来文明统治的领域——寺院,往往给予特殊礼遇,成为整个构图布局的中心。这些画面无疑让我们看到了那个充满生机的时代,西域传入乐器不但被中原的善男信女接受,而且已经融入了传统器乐的组合之中,成为新的乐队中的领衔成员,与老成员们融为一体,声声相应,奠定了日后器乐组合的新模式。

二、魏晋南北朝曲项琵琶的演奏特点

1. 曲项琵琶的抱持法

关于琵琶演奏姿势的流变,孙星群曾在《琵琶抱持法分段析》一文中有过论述,作者以 40 个图例说明在北魏、隋、唐诸代,音箱呈梨形、无品的曲项琵琶、五弦琵琶、棒状琵琶,都采用体横于怀、首向左下方的斜抱姿势演奏。北朝的 16 幅有关琵琶的敦煌壁画中:(1)首向左下方斜抱的有 9 幅,如第 439 窟北周琵琶夜叉乐伎;第 428 窟北周琵琶华生童子乐伎;同前另一幅;第 249 窟西魏琵琶夜叉乐伎;第 435 窟北魏琵琶夜叉乐伎;第 435 窟北魏琵琶天宫乐伎;同前另一幅;同前再一幅;第 428 窟北周琵琶笛子飞天乐伎。(2)首向左平行横抱的有五幅,如第 285 窟西魏琵琶华生童子乐伎;第 272 窟北凉琵琶天宫乐伎;第 290 窟北周箜篌琵琶飞天乐伎;第 428 窟北周琵琶天宫乐伎;第 285 窟西魏琵琶飞天乐伎。(3)首向左上方斜抱的有 2 幅,如第 435 窟北魏琵琶夜叉乐伎;第 285 窟西魏琵琶飞天乐伎。从这 16 幅有关琵琶的敦煌壁画中可看出,北朝时期琵琶的抱持方法是以首向左下方斜抱为主,同时也有首向左平方横抱和首向左上方斜抱的姿势。(孙星群 1989:47)

上述曲项琵琶“保持法”演奏的论断,同样得到了文化学层面的支持。秦序在《中华艺术通史》(秦汉卷)中指出,乐器发展史表明,某种乐器的出现与特定民族的音乐文化环境、存在方式即发展轨迹密切相关。中原华夏民族很早便进入农耕定居的稳当生活,与此相关的传统弹(击)弦乐器琴、瑟、箏、筑等,都是平放于前跪坐演奏的。从乐器形制和演奏方式等方面看,它们与琵琶的差别太大,并非一个系统(按近代乐器分类,琴、瑟、箏等属于“齐特拉 Zither”类,而琵琶属于“琉特 Lute”类)。(2006:64)曲项琵琶传入西域时便以抱持法演奏,如克孜尔与敦煌等石窟早期壁画所绘琵琶的横抱演奏图像等,这种情况与游牧民族“马上之乐”的文化属性密切相关,与中原农耕环境孕育出的乐器演奏方式迥然不同。

2. 曲项琵琶的演奏技巧及演变

魏晋时期琵琶的演奏姿势,在傅玄《琵琶赋·序》和孙该《琵琶赋》中并无记载,但在故宫博物院藏永安三年(公元260年)的三国吴陶乐人图像可以看到,时人用手指弹奏阮咸琵琶。南北朝时期传入中原的曲项琵琶,虽在文献中未见演奏方式是“指弹”还是“拨弹”的记载,但同一期的石窟浮雕和壁画中留下了图像资料,可以帮助我们判定曲项琵琶为用木拨演奏。例如,云岗石窟第6窟后室中心塔柱北面佛传故事中的琵琶、第6窟后室西壁伎乐天与供养天中的琵琶、第9窟后室明窗西侧的琵琶等,都用拨子弹奏。《敦煌乐伎》壁画白描图中,北朝的16幅有关琵琶的壁画,有五幅可以清楚地看出手持拨子,如第428窟北周琵琶华生童子乐伎、第435窟北魏琵琶夜叉乐伎等等。拨子有木拨、铁拨、兽骨拨等,这种用拨子演奏的方式,与曲项琵琶的原产地——波斯、阿拉伯的动植物原材料有关。

敦煌早期壁画中的曲项琵琶图像,也都是采用拨子弹奏。演奏方式至唐代依然流行,拨子的种类也名目繁多。段安节《乐府杂录》记载:“开元中有贺怀智,其乐器以石为槽,鹍鸡筋作弦,用铁拨弹之……”(段善本)及下拨,声入雷,其妙如神。”(段安节1958:30)《文献通考》中还有关于蛇皮琵琶、象皮拨子的记载,其文曰:“扶南、高丽、龟兹、疏勒、西凉等国,其乐皆有蛇皮琵琶。以蛇皮为槽,厚一寸许,鳞介具焉。亦以楸木为面。其掉拨以象皮为之,图其国王骑象,象其精妙也。”(马端临1936:1215)

然而,以手指弹奏曲项琵琶的历史,是否因此晚至唐代以后呢?答案是否定的。我们发现,大同云岗石窟有关琵琶演奏的雕像中,除了用拨子弹奏外,还有用手指弹奏的,如云岗石窟第十六明窗西侧龛楣伎乐图部分便是。据文献记载,第十六窟是北魏和平年间开凿的“昙曜五窟”之一。显然,云岗石窟手弹曲项琵琶图像并不是虚构的,而是实际生活的写照。这种早在隋唐之前就已出现的曲项琵琶“废拨用指”弹奏,很可能受到当时阮咸琵琶用指弹奏的影响。有学者指出,我国的“秦琵琶”从文字记载起,即从东汉时起直到后来,都用手指弹奏。曲项琵琶流传到中原,开始用拨子演奏。虽然在南北朝及隋唐甚为得势,为乐坛佼佼者,但那种采用大拨子、风格粗旷的演奏方式,在抒发汉族人民细腻情感方面必定受到局限。因此,从一些文物资料看,曲项琵琶来到中原不久,就对秦琵琶的手弹法“心向往之”,开始有废拨用指的

尝试。(韩淑德、张之年1985:142—143)从曲项琵琶的文化属性方面看,融入中原音乐文化的曲项琵琶,已不需要长时间在马背上演奏,取而代之的是“登堂入室”的坐姿演奏,这就为右手手指灵活自如地拨奏琴弦,提供了相对稳定的演奏状态。手指拨弦方式的出现,极大地丰富了曲项琵琶的演奏技巧,增强了乐器的音乐表现力,是这件“马上游牧民族之乐”融入“农耕民族之乐”的重要体现。

这一时期的琵琶抱持方式,也经历了由首向左下方斜抱到平行横抱、首向左上方斜抱的演变过程,除历史原因外,实际上是琵琶重力支撑由左手转移到大腿的过程。横抱、斜抱时期,琵琶的重量都由左手支撑;至竖抱时期,琵琶重量转移到大腿。由于重量支撑的转移,使左手得到解放,随之而来的就是便于左手以灵活的上、下把位移动来拓宽演奏音域,打破原来只在一个把位内活动的局限。曲项琵琶在魏晋传入初期只有四相,究其原因,主要是由于以横向或首向左下方的斜抱演奏姿势,使左手必须以很大的注意力支撑琴体,不可能在琴体作上、下移动,无暇顾及音域的扩大,只能在一个把位内活动,将音域囿于有限的范围。抱持方式改为竖抱演奏之后,琴体的重心由膝盖支撑,左手得以解放,可以在琴体上下自由移动。此时,增加品位以扩大音域便成为必然选择,由此诞生出唐代的七柱琵琶、明代的十三柱琵琶、清代直至今天南音琵琶的四相十品、四相九品等形制。在这一系列的发展脉络中,弹拨类乐器“始祖”之一的曲项琵琶演奏法,对中国琵琶艺术的发展具有至关重要的影响。

参考文献

[唐]魏 征等

1973《隋书·音乐志》[M],北京:中华书局。

文化部文学艺术研究所音乐舞蹈研究室编

1978《中国乐器介绍》[M],北京:人民音乐出版社。

韩淑德、张之年

1985《中国琵琶史稿》[M],成都:四川人民出版社。

修海林

1989《古乐的沉浮》[M],济南:山东文艺出版社。

孙星群

1989《琵琶抱持法分段析》[J],《音乐艺术》。

刘兴珍、李永林主编

2006《中华艺术通史》(秦汉卷)[M],北京师范大学出版社。